

**Antonia Dinnebier,
Der Blick auf die schöne Landschaft – Naturaneignung oder
Schöpfungsakt?**

aus:

Projektionsfläche Natur
Zum Zusammenhang von Naturbildern und gesellschaftlichen
Verhältnissen
Herausgegeben von
Ludwig Fischer

S. 61-76

Impressum für die Gesamtausgabe

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Diese Publikation ist außerdem auf der Website des Verlags Hamburg University Press *open access* verfügbar unter <http://hup.rrz.uni-hamburg.de>.

Die Deutsche Bibliothek hat die Netzpublikation archiviert. Diese ist dauerhaft auf dem Archivserver Der Deutschen Bibliothek verfügbar unter <http://deposit.ddb.de>.

ISBN 3-937816-01-1 (Printausgabe)

© 2004 Hamburg University Press, Hamburg

<http://hup.rrz.uni-hamburg.de>

Rechtsträger: Universität Hamburg

Inhaltsübersicht

Vorwort	7
Einleitung	11
<i>Ludwig Fischer</i>	
Politische Schubladen als theoretische Heuristik Methodische Aspekte politischer Bedeutungsverschiebungen in Naturbildern	29
<i>Ulrich Eisel</i>	
Ästhetik im Spannungsverhältnis von NaturDenken und NaturErleben Für einen anthropozentrischen Naturschutz	45
<i>Jürgen Hasse</i>	
Der Blick auf die schöne Landschaft – Naturaneignung oder Schöpfungsakt?	61
<i>Antonia Dinnebier</i>	
Naturbilder und Heimatideale in Naturschutz und Freiraumplanung	77
<i>Stefan Körner</i>	
Zur Bedeutung von Ernst Rudorff für den Diskurs über Eigenart im Naturschutzdiskurs	105
<i>Thomas Bogner</i>	
Haben Ökosysteme eine Eigenart? Gedanken zur Rolle des Eigenart-Begriffs in naturwissenschaftlich geprägten Naturschutzdiskussionen	135
<i>Kurt Jax</i>	

Projektionsfeld fremde Arten

Soziale Konstruktionen des Fremden in ökologischen Theorien	165
<i>Uta Eser</i>	

Die wahre Natur ist Veränderung

Zur Ikonoklastik des ökologischen Gleichgewichts	193
<i>Thomas Potthast</i>	

„Natur – das Seiende jenseits von Arbeit“

Reflexionen über eine neuzeitliche Grenzziehung	223
<i>Ludwig Fischer</i>	

Die Natur und die Natur der Gesellschaft 261

Reiner Grundmann / Nico Stehr

Begründungen, Ziele und Prioritäten im Naturschutz 277

Konrad Ott

Verständigung über die Natur des Rechts? 323

Jörg Leimbacher

Zu den Autorinnen und Autoren 347

Der Blick auf die schöne Landschaft – Naturaneignung oder Schöpfungsakt?

Antonia Dinnebier

Vorbemerkung

Die Betrachtung der Natur als Landschaft hat sich im Zuge großer kulturgeschichtlicher Umwälzungen herausgebildet. Erst aus der Überwindung der historischen Vorformen konnten Anschaulichkeit und Räumlichkeit der Freilandschaft hervorgehen. Dass die Landschaftsmalerei zuerst das Ideal der Landschaft formuliert hat, weist bereits darauf hin, dass dem Sehen offenbar das Primat vor dem Hören, Riechen und Fühlen zukommt, die bei allem Anteil keine konstitutive Bedeutung für die Landschaft haben. Eine völlig stille, unspezifisch riechende Gegend, in der nichts berührt wird, kann als Landschaft wahrgenommen werden. Die Fähigkeit der Verbindung der Einzelelemente im Blick und die Herstellung der Landschaft vorrangig aus Formen und Farben sind Ergebnis einer Bedeutungssteigerung der empirischen Wahrnehmung. Eine weitere Verschiebung kommt im Stellenwert des Fühlens bei der Betrachtung der Landschaft zum Ausdruck, da hier Stimmungen in der Naturszenerie und im Betrachter sorgfältig registriert und genossen werden. Die Landschaft entsteht also aus einer Vielzahl von äußeren und inneren Wahrnehmungen, aus Sinnes- und Gefühlseindrücken, die sich zu einem historisch neuartigen Gesamtbild verschränken.

1 Raum und Gefühl – Vom Typischen zum Individuellen

Damit diese Verschmelzung möglich wird, müssen zwei Voraussetzungen erfüllt sein: Einerseits bedarf es der Emanzipation des Gefühls sowie der Fähigkeit, empfundene Gefühle zu reflektieren. Andererseits ist die Eigenständigkeit des Raumes, der sich zur selbstständigen Qualität entwickelt hat, eine unablässige Voraussetzung. Er muss sich aus allen Bindungen lösen und empirisch werden, um selbst zu Tage zu treten, dann erst kann er die Funktion eines Wahrnehmungs- und Ausdrucksmediums der Gefühlswelt übernehmen und die Landschaft entstehen. Sie ist mehr als der *locus*

amoenus, der lediglich die Kulisse der Handlung bildet. Hirsch weist darauf hin, dass „gleichzeitig mit der einmaligen seelischen Situation auch ein einmaliger Schauplatz entsteht“ (1934, 317). Die Landschaft kann verschiedene Charaktere annehmen, was dem antiken *locus amoenus*, der immer gleich angenehm blieb, nicht möglich war. In der barocken Literatur trat ihm der Typus des *locus terribilis* gegenüber, so dass zwei typisierte Orte für eine Auswahl entsprechend der Handlung und der Stimmung der Personen zur Verfügung standen (Garber 1974; Watanabe-O’Kelly 1978, Kap. V). Erst die Landschaft jedoch wird zum individualisierten Ereignis, das einen einmaligen und stets besonderen Ausdruck von Subjekt und Natur darstellt. Wenn die Natur nun die Funktion eines Stimmungsträgers übernimmt, so tut sie dies weder aufgrund eines Pantheismus noch einer Vermenschlichung, sondern als Raum. Als religiös und moralisch ungebundener Raum kann die Natur von der Innenwelt des Subjekts angeeignet und zu ihrem Medium verwandelt werden.

„Während die Natur zuerst zeichenhafter Anlass zur kontemplativen oder mystischen Betrachtung göttlichen Wirkens war, wird sie nun zum Zeichen und Anlass seelischer Empfindung, Aktion und Bewegung und damit der Seele selbst.“ (Lecke 1967, 178)

Die Landschaft entsteht daher in der historischen Entwicklung zur Moderne, die vom Typischen zum Individuellen führt und die Auflösung der religiösen Weltordnung voraussetzt. Daraus entsteht die Notwendigkeit und Möglichkeit einer eigenständigen Weltdeutung des Subjekts, das sich mit seinem persönlichen Schicksal aus den Kollektivbindungen emanzipiert. So bildet sich in der Autonomisierungsbewegung des Subjekts das Individuum heraus, dessen Erfahrung und Reflexion einen konstitutiven und handlungsleitenden Charakter bekommen, denn seine Seele rechtfertigt sich nun nicht mehr vor Gott, sondern vor sich selbst. Daraus resultiert eine Steigerung des Stellenwerts der Erfahrung, die der Einzelne selbst macht. Wird sie zum Feld der Schulung und Bewährung ethischer Prinzipien, so bildet sich das Gewissen als eine Instanz heraus, die ein inneres Gefühl den moralischen Vorsätzen zur Seite stellt. Die Stärkung der inneren Kommunikation und ihrer Einbeziehung der Empfindungen bringt zugleich eine Lust an Gefühlsbewegungen um ihrer selbst willen hervor.

„Die ‚Stimmung‘ als literaturgeschichtlicher, psychologischer und ästhetischer Funktionszusammenhang von differenzierter Naturanschau-

ung und innerlicher Emotionalität ist zum reflektierten Selbstgenuss geworden.“ (Lecke 1967, 179)

Der Genuss des Augenblicks und der inneren Bewegtheit emanzipieren sich dabei zum Selbstzweck, so dass sich das emotionale Erleben verselbstständigt.

2 Einübung in den Genuss der Wildnis – Empirie und Ideal

Die Landschaft entstand also im Umbruch von einer typisierten zu einer individualisierten Auffassung des Menschen, vom religiösen zum subjektiven Weltbild, denn mit diesen Veränderungen wuchs der empirischen Wahrnehmung, dem Sinnenerlebnis und der Aufmerksamkeit für das eigene Gefühl eine Erkenntnis fördernde und den Einzelnen prägende Rolle zu. Bildet dies die Grundlage, auf der dem Anblick der schönen Natur eine positive Funktion zukommen konnte und er um seiner selbst willen gesucht und genossen wurde, so bleibt doch noch zu fragen, wie die Konfrontation mit unkultivierten, zunächst als erschreckend wild empfundenen Gegenden nun entgegengesetzte Gefühle auszulösen vermochte. Die Landschaftsmalerei hat die Praxis der Landschaftsbetrachtung durch die Schulung des Blicks begründet. Semantisch hat sie das Bild „Arkadiens“ vermittelt, das der Betrachter schließlich lernte, auch in der Natur zu sehen. Syntaktisch gab ihm die Landschaftsmalerei dazu das Bild als Betrachtungsweise an die Hand. Auch wenn keine Ideallandschaft vor Augen liegt, besitzt das innere Auge daher die Fähigkeit, eine Gegend mit dem Ideal zu überlagern und so seine Züge in beinahe jeder Natur wiederzufinden. Dabei hilft die Bildsyntax, indem sie aus der Unendlichkeit der Natur ein Stück ausgrenzt und es durch die Zusammenfassung der Einzelelemente zu einer visuellen Ganzheitlichkeit formt. Die Landschaftsmalerei versah den Betrachter mit Objekten gewissermaßen für Trockenübungen, aber für den Schritt zur Freilandschaft konnte sie nicht mehr als einen Anstoß geben, denn ihr fehlt die Räumlichkeit.

Raumqualität besitzt hingegen der Landschaftsgarten, an dem noch deutlicher wird, dass Landschaft nicht jenseits der modernen Subjektivität bestehen kann, sondern sie benötigt, um adäquat erlebt zu werden, und umgekehrt ihre Ausbildung befördert. Der Landschaftsgarten trug zur Entdeckung der Landschaft bei, indem er das gedachte, beschriebene, auf Leinwänden gemalte und auf Bühnen gebaute Ideal in und mit der Natur realisierte. Indem es der Garten in einen Raum des Betrachters übersetzte, konnte in einem Kunstraum der leiblich-seelische Umgang mit dem Kopf-

produkt Landschaft geübt werden: das Betreten des Bildes wie die Orientierung in einer Welt relativierter Standpunkte und unbegrenzter Perspektiven, das emotionale Sich-Ergreifenlassen durch die Natur wie das zügellose Schweifen der Einbildungskraft, das Hineinschlüpfen in vorgegebene Deutungsmuster wie die eigenverantwortliche Sinnvermittlung des einsam Kontemplierenden usw. Die Sicherheit, dass der Garten begrenzt und willentlich hergestellt ist, erleichterte gewiss den Schritt in die Gartenlandschaft, die daher schonend auf die Freilandschaft vorbereiten konnte.

Das vor Gemälden und in Gärten geübte Wahrnehmungs- und Verhaltensmuster entsteht historisch an der Stelle, wo sich die einander entgegengesetzten historischen Entwicklungslinien von Objektivierung und Verinnerlichung kreuzen, so dass die äußere Natur und die Innenwelt des Subjekts in Korrespondenz miteinander treten. In der Landschaft treffen daher zwei Vorgeschichten mit gegenläufiger Entwicklungslogik aufeinander. Die Landschaft bringt aus ihren Vorgeschichten die Funktion mit, einen Ort der Erfahrbarkeit des ‚Ganzen‘ zur Verfügung zu stellen. Durch die Säkularisierung der Religiosität ist der Zielpunkt der modernen Ganzheitschau nicht mehr ein vor- und übergeordneter Gott, sondern das Subjekt, das nun ins Zentrum der Schau rückt. Die moderne Vergegenwärtigung unterscheidet sich deshalb sowohl von der religiösen Schau als auch von den sich in der Entwicklungslogik ihrer Vorgeschichten herausbildenden Erkenntnisweisen; sie ist weder eine dem Verstand zuzuordnende Naturwissenschaft noch eine bloß auf das Selbstgefühl des Subjekts beschränkte Angelegenheit. Die ‚Landschaft‘ verbindet die beiden Entwicklungslinien vielmehr zu einer merkwürdigen Zwittergestalt, die eine Stellung zwischen den Polen von Natur und Subjekt einnimmt, ohne in Religiosität zurückzufallen (Dinnebie 1996). Das hat die Würdigung des Phänomens Landschaft sehr erschwert, denn die Moderne gründet gerade auf der Konstitution des Subjekts in Abgrenzung zur Natur. Es gilt daher, die Landschaft als eine Praxis des Subjekts zu beschreiben, die neben den Sphären der Vernunft und des Verstandes besteht.

3 Vernünftiges Entzücken im Anblick der Natur – Shaftesbury

Eine eigentümliche Verschmelzung beider Entwicklungslinien findet sich bei Shaftesbury, der einen enthusiastischen Rationalismus vertritt. Er ver-

bindet Vernunft und Seele als Zugänge zur Natur in der „vernünftigen Ekstase“, die als ein rationales Entzücken dann entstehe, wenn die Seele über den bloß sinnlichen Genuss der Natur hinaus vom Einblick in deren Geist hingerissen werde (Shaftesbury 1709, 182). Daher bleibt die Seele bei Shaftesbury nicht beim Anblick der Natur stehen, sondern sucht in ihr ein Göttliches, das er kosmologisch als organische Einheit und Ursprung des Universums denkt.

Da seine Bewunderung der schönen Natur deshalb stets der hinter ihr stehenden Vollkommenheit gilt, widmet sich die Kontemplation nie dem Anblick der Natur als solchem, sondern begreift das Schöne stets in einer Einheit mit dem Guten. Shaftesbury formuliert paradox, „dass es kein wahres Gut außer dem Genuss der Schönheit gibt [...] dass es keinen wahren Genuss der Schönheit außer dem Guten gibt“ (1709, 197). Sofern das im Enthusiasmus vergegenwärtigte ‚Ganze‘ mit seiner theologischen und moralischen Rückbindung noch weitgehend auf religiösem Boden steht, kann der ‚Landschaft‘ als aus der Unendlichkeit der Natur ausgegliederter und allein um ihrer selbst willen betrachteter ästhetischer Ganzheit kein Platz zukommen. Zwar bildet sie die Voraussetzung des Gestimmtseins, doch in der enthusiastischen Schau selbst verschwindet sie stets. Shaftesburys Einbeziehung des Gefühls steht unter dem Primat der Vernunft, so dass sie kaum eine Anlage zur Ausdifferenzierung des Fühlens und zur Beschäftigung mit der eigenen Seele in sich trägt. Der enthusiastische Rationalismus ist daher nicht mehr als ein Vorläufer der Synthese von objektiver und subjektiver Natur in der Landschaft.

Wird das Ästhetische als Mittel zu vernünftigen oder religiösen Zwecken betrachtet, so bleibt seine Rolle auf den Anlass zu Höherem beschränkt. Mit dem Betreten der ästhetischen Sphäre ist daher zugleich ihr Verlassen impliziert. ‚Technisch‘ gewissermaßen mag das Sehen von Landschaft schon möglich sein, aber der Betrachter weiß noch kaum etwas mit ihr anzufangen oder wird als außerhalb des rechten Glaubens stehend dargestellt. In Miltons verlorenem Paradies bleibt der landschaftliche Blick dem Satan vorbehalten. Das Paradies war noch Landschaft, nämlich als die freie, von Gott geschaffene Natur. Da deren Anblick nach dem Verlust des Paradieses für den Menschen keinen Sinn stiften kann, lehnt Milton ihre Betrachtung ab und hält dem Sinnenbezug die Heilserfordernisse entgegen (Lobsien 1981, 26 ff.).

Landschaft kann es also nur geben, wo sie als sinnstiftend aufgefasst wird oder wenn es als sinnvoll gilt, sie allein um des Erlebnisses willen anzuschauen.

„[...] an die Stelle des handelnden Menschen, zu dem die heroische Landschaft nur den Begleitakkord abgibt, ist der Betrachter der Natur getreten, dessen Blick im Geschauten aufgeht, wie andererseits das Geschaute erst durch seinen Blick bedeutungsvoll erscheint.“ (Jauss 1982, 174 f.)

Wenn die Wahrnehmung der Landschaft nicht in der Betrachtung verschwindet, so muss sie im Ästhetischen verbleiben und der Schnittpunkt von Sinn und Natur, von Stimmung und empirischem Sehen daher konsequent ästhetisch formuliert werden. Das wirft die Frage auf, welchen Beitrag die Ästhetik zur Entstehung der Landschaft leistete und welchen Wandel sie durchmachen musste, um dem Phänomen des Wohlgefallens am Blick in die schöne und in die wilde Natur gerecht zu werden.

4 Die Würdigung des Unschönen – Neuheit, Malerisches und Erhabenes

Die Integration der Naturbetrachtung in der Geschichte der Ästhetik bildet eine wichtige Grundlage der Landschaft, die, grob gesehen, in mehreren Schritten erreicht wurde. Konstatiert schon Shaftesbury eine Wirkung der Landschaft auf den Betrachter und sucht sie in eine sinnstiftende kosmologische Schau zu überführen, so nimmt Addison dem Betrachter die Pflicht, das Gesehene in eine normative Ordnung einzubinden. Er etabliert vielmehr mit der „Neuheit“ eine Kategorie, die dem Entdeckungstrieb der Einbildungskraft, die Wunder der Schöpfung zu erkunden, Rechnung trägt. Im Gegensatz zu den traditionellen Kategorien des Schönen und des Erhabenen kennzeichnet die Neuheit gerade solche Gegenstände, die weder auslegungsbedürftig noch -fähig sind (Lobsien 1981, 48 f.). Die Betrachtung dieser Gegenstände ist daher nicht von moralischer oder religiöser, sondern allein von wahrnehmungsimmanenter Bedeutung.

Shaftesbury trug zur Erweiterung des Blickfeldes über das traditionell Schöne hinaus zur Würdigung auch der wüsten und abstoßenden Teile der Natur bei. Damit öffnete er den Blick für unkultivierte Gegenden: „Die Wildnis kann auch gefallen.“ (1709, 174) Die Diskussion um das Malerische löste die Ästhetik schließlich endgültig von der Konzentration auf die

angenehme und kultivierte Natur. Mit der Bezeichnung „vastness and immensity“ räumt erstmals Addison 1712 den als unschön oder sogar unangenehm empfundenen Naturgegenständen einen dem Schönen gleichberechtigten Platz ein (Begemann 1984, 91). Erhabenheit billigt er der Natur aber nur zu, wenn es sich um künstlerisch nachgeahmte Objekte handelt. Addisons Vorreiterrolle im Prozess der Entdeckung des Landschaftlichen dürfte dennoch häufig überschätzt worden sein. Vor allem auf dem Gebiet der Gartenkunst deutet sein Urteil über die barocken Gärten keineswegs auf eine Ästhetisierung der wilden Natur (Gruenter 1989).

Der Begriff des Malerischen (*pittoresque, picturesque*) kam also in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts auf. Seine heutige Bedeutung und Anwendung auf die Naturumgebung setzt sich jedoch erst im letzten Drittel des Jahrhunderts durch. „It is not until 1758 that we have documentary evidence of anything like a picturesque view being taken of the scenery.“ (Hussey 1927, 97) Die ersten Landschaftsschilderungen von Reisenden aus dem englischen Lake District gelten als frühe Belege malerischer Landschaftsrezeption. Auch das „Hässliche“ (Schimmelpennick 1815; Rosenkranz 1835) in der Landschaft konnte nun als Malerisches gefasst werden. Mit dem Malerischen löst sich das Ästhetische auch noch weiter aus seiner moralischen Einvernahme und hebt die Betrachtung der Wirklichkeit ‚wie in einem Bild‘ auf die Ebene einer eigenen Anschauungsweise.

Wichtig für die Landschaft ist aber auch die Öffnung des ‚Erhabenen‘ für die Natur, denn es stellt eine Kategorie dar, die in besonderer Weise wilde Gegenden ästhetisch zu erfassen erlaubt. Jauss betrachtet dies gar als den entscheidenden Schritt für die landschaftliche Betrachtung der Natur (1982, 172). Der Begriff des Erhabenen stammt aus der Rhetorik, wo er einer von drei Stilarten den Namen gab, dem durch sprachlichen Prunk charakterisierten *genus sublime*, das dort zu benutzen ist, wo es darum geht, Gefühle beim Zuhörer auszulösen. Begemann zeichnet den langwierigen Weg der Übertragung des Erhabenen auf Naturgegenstände nach:

„Erhaben ist anfänglich ein Text, sodann die große Seele seines Urhebers, und schließlich jede in einem jeweils zu konkretisierenden Sinne außerordentliche Eigenschaft von Menschen, dann von Objekten, sofern sie eine entsprechende emotive Wirkung entfalten.“ (Begemann 1984, 95 f.)

Zwar wird das Naturerhabene bereits 1685 entdeckt, doch vorerst in kritischer Abwehr, denn es wird für unfähig gehalten zu gefallen. Positiv auf

die äußere Natur wird der Begriff erstmals 1735 angewendet (Begemann 1984, 92).

Die erhabene Natur zeichnet sich gegenüber der schönen und malerischen dadurch aus, dass sie zunächst nicht gefällt, sondern erschreckend und beängstigend wirkt. In der ästhetischen Betrachtung wird der Schrecken jedoch gebannt und in Achtung überführt, das heißt, die Unlust, die die sinnliche Wahrnehmung des Gegenstands verursacht, löst jenseits der Sinne ein Gefallen aus. Auf diese Weise erlangt nicht nur das Hässliche, sondern auch das über alle Maßen Große und Gewaltige einen ästhetischen Wert.

5 Zweckgerichtete Herstellung oder Wirken – Naturschönes und Kunstschönes bei Kant

Mit dem Erreichen eines kulturgeschichtlichen Zustands, in dem die Natur ohne Vorbehalte und Ängste um ihrer selbst willen betrachtet wird, akzeptierten die Theoretiker die ‚Landschaft‘ als Ästhetisches und verorteten sie in ihrem Kategoriengebäude. Da Kant schließlich eine deutliche Trennung des Ästhetischen von moralischen und religiösen Bezügen vollzieht, lässt sich mit den Begriffen seiner Kritik der Urteilskraft die Wahrnehmungsweise der Landschaft weiter präzisieren. Zunächst einmal lassen sich aus seinen Ausführungen über das Geschmacksurteil, Grundlage des Ästhetischen bei Kant, wesentliche Züge der ästhetischen Praxis, die auch der Landschaft eigen sind, entnehmen. Die vornehmliche Bedingung des Urteils über das Schöne ist eine distanzierte Haltung des Beurteilenden, der uninteressiert sein muss, was er weder beim Angenehmen noch beim Guten ist (Kant A/B 16). Der Geschmack hat nämlich keine Beziehung auf das Begehrungsvermögen, sondern ist kontemplativ (Kant A/B 14) und sein Wohlgefallen daher frei, Kant nennt es *Gunst* (A/B 15).

Nun unterscheidet Kant zwischen dem Naturschönen und dem Kunstschönen, und es fragt sich, welchem die Landschaft zuzurechnen sei. Während es beim Naturschönen allein um die Beurteilung durch den Geschmack (Kant A 188 / B 191) geht, hat beim Kunstschönen auch die Frage nach der Herstellung eine konstitutive Bedeutung. In der Weise der Entstehung, ob durch zweckgerichtetes Handeln oder bloßes Wirken der Natur, liegt zugleich auch die Art der Beurteilung begründet, denn im Geschmacksurteil muss Bewusstsein darüber herrschen, um was es sich handelt, um Kunst oder um Natur. Aus der Herstellungsdifferenz folgt außer-

dem eine unterschiedliche Wirkung des jeweiligen Schönen. Das interesse-lose Wohlgefallen an der schönen Natur ruft in der Vernunft ein unmittelbares Interesse hervor, das bei der Betrachtung des Kunstschönen nicht entsteht: „Es muss Natur sein, oder von uns dafür gehalten werden, damit wir an dem Schönen als einem solchen ein unmittelbares Interesse nehmen können.“ (Kant A 171/ B 173)

6 Die Einbildungskraft gerät ins Dichten – Schöne Aussichten

Die Landschaft scheint als ästhetische Natur zunächst zum Naturschönen zu zählen, doch ist sie nicht wie dieses ein gegebenes Ding, das seine Entstehung einem unbewussten Wirken der Natur verdankt, denn sie wird, wie gezeigt wurde, erst im Blick geformt. Im Sinne Kants ist die Landschaft daher nicht als ästhetischer Gegenstand, sondern als eine schöne Aussicht auf Gegenstände zu verstehen.

„Noch sind schöne Gegenstände von schönen Aussichten auf Gegenstände (die öfter der Entfernung wegen nicht mehr deutlich erkannt werden können) zu unterscheiden. In den letztern scheint der Geschmack nicht sowohl an dem, was die Einbildungskraft in diesem Falle auffasst, als vielmehr an dem, was sie hiebei zu dichten Anlass bekommt, d. i. an den eigentlichen Phantasien, womit sich das Gemüt unterhält, indessen dass es durch die Mannigfaltigkeit, auf die das Auge stößt, kontinuierlich erweckt wird, zu haften [...]“. (Kant A 72 / B 73)

Als schöne Aussicht ist die Landschaft kein Naturschönes im eigentlichen Sinne, denn wenngleich sie eine besondere Naturauffassung darstellt, muss das Besondere bei jedem Blick erst hergestellt werden. Kant kennzeichnet mit der Unterscheidung zwischen „Auffassen“ und „Dichten“ die produktive Seite der Praxis des Landschaftssehens gegenüber der Aktivität der Einbildungskraft bei jedem normalen Akt des Sehens. Während dieses Auffassen gegebener Gegenstände einen mehr oder weniger empirischen Charakter aufweist, umfasst das Sehen der ‚Landschaft‘ über das Auffassen einer Menge von Einzeldingen hinaus ihre Zusammenfassung. Sie entsteht aus dem „Dichten“, in dem die Einbildungskraft subjektive und objektive Elemente verschmilzt und mit den Mitteln von Stimmung und Perspektive die

Ganzheit der Landschaft herstellt. Das Dichten ist daher eine vorkünstlerische Produktivität, die im Anblick einer Gegend ausgeübt wird.

Die einzelnen Gegenstände in einer Gegend bilden daher nicht durch ihr schlichtes Nebeneinander in einem gewählten Sehausschnitt eine Landschaft. Diese entsteht vielmehr aus der abstrahierenden Wahrnehmung von Farben und Formen, die sich auf ungegenständliche Weise gegenseitig beeinflussen und den Seheindruck verändern, aber auch dem Betrachter gewisse Gestaltungsmöglichkeiten einräumen, indem er seinen Blick auf unterschiedliche Aspekte konzentrieren kann. Marcus zeigt die Entfernung als einen Faktor auf, durch den die betrachteten Einzelgegenstände zu größeren Form- und Farbstrukturen verschmelzen (1916). Thalmann hebt die verformende Kraft der Farben (1964, 351) und synästhetischer Effekte (1964, 368) hervor. Darauf, dass auch das Licht großen Einfluss auf den Eindruck des Gesehenen hat, wie schon beim Landschaftsgarten deutlich geworden war, weisen Thalmann (1964, 354) und Langen (1963) hin. Miller weist darauf hin, dass das Muster aber nicht nur syntaktische Vorgaben umfasst, sondern auch die Semantik „Arkadien“ beinhaltet: „Das kunstgerechte Sehen bestand darin, dieses Arkadien wie ein Palimpsest hinter der Oberfläche des Wirklichen ausfindig zu machen.“ (1991, 137)

Da die Mannigfaltigkeit der Naturgegend bloß das Material bietet, aus dem die Phantasie produziert, sind die Einzeldinge nur im Rahmen der aus ihnen erdichteten Gesamtheit Gegenstand des Geschmacks. Gilt die ästhetische Beurteilung also der schönen Aussicht, so scheint die Landschaft dem Kunstschönen zugeordnet, da die vom Betrachter hergestellte Ganzheit das ist, was für die ästhetische Existenz der Landschaft maßgeblich ist. Das Naturschöne ist nämlich ein schönes Ding, während die Landschaft als Aussicht auch als schöne Vorstellung verstanden werden kann und damit dem Kunstschönen zuzuordnen wäre (Kant A 185 / B 188).

7 Die ästhetische Praxis der Landschaft – Geniales Produzieren oder Musternachahmen?

Wenn sich eine Summe schöner Naturgegenstände vom Ausblick auf ihren Zusammenhang unterscheidet, macht sich ein produktiver Aspekt im Landschaftssehen geltend, der es in die Nähe der Kunst rückt. Das Kunstschöne zeichnet sich im Gegensatz zum Naturschönen dadurch aus, dass es das Produkt bewusster Tätigkeit, ein „Werk“ ist (Kant A 171 / B 173, 174). Das

Subjekt als „die hervorbringende Ursache derselben [der Kunst; A. D.] hat sich einen Zweck gedacht, dem dieses seine Form zu verdanken hat“ (Kant A 172 / B 174). An dem Kunstprodukt selbst darf die Absicht jedoch nicht mehr erkennbar sein, weil das Kunstschöne, obschon es sich als Künstliches ausgezeichnet auszeichnet, doch die Natur imitieren muss.

„An einem Produkte der schönen Kunst muss man sich bewusst werden, daß es Kunst sei und nicht Natur; aber doch muss eine Zweckmäßigkeit in der Form derselben von allem Zwange künstlicher Regeln so frei scheinen, als ob es ein Produkt der bloßen Natur sei.“ (Kant A 177 / B 179)

Da ungekünstelt zu sein eine Eigenschaft ist, die allein der Natur zukommt, kann sie nicht durch Nachahmung erreicht werden. Dementsprechend ordnet Kant die Produktivität des Subjekts im Kunstschönen der Natur zu. Das Kunstschöne sieht also aus wie Natur, ist aber das Ergebnis einer Naturproduktivität im Subjekt. Dennoch darf sich das Geschmacksurteil nicht durch die Naturähnlichkeiten täuschen lassen, sondern muss sich bewusst sein, dass es sich um Kunst handelt (Kant A 177 / B 179). Selten wird freilich ein Betrachter die von ihm mit eigenen Augen gesehene als vor ihm liegend empfundene Landschaft als ein Kunstwerk verstehen, das wie Natur aussieht. Eher wird er dazu neigen, sie für eine Natur zu halten, die zugleich wie Kunst aussieht.

Von einer Bewusstheit der künstlerischen Konstitution der Landschaft kann also keine Rede sein, doch verbinden sie andere Aspekte mit dem Kunstschönen. Der Bildcharakter, der die Syntax der landschaftlichen Ganzheitsschau verkörpert, und die historisch leitende Rolle der Landschaftsmalerei weisen darauf hin, dass die ästhetische Praxis der Landschaft in den Bereich der Kunst hineinragt. Formiert der Betrachter verschiedene Naturelemente zum Ganzen einer Landschaft, so lehnt er sich dabei an eine Verfahrensweise der Malerei an: „Mit jenem Anschauen selbst ist die künstlerische Form, wie embryonal auch immer, in uns lebend, wirksam geworden.“ (Simmel 1957, 147) Simmel spricht von der Landschaft als einem „Kunstwerk in statu nascendi“ (1957, 147), denn in ihrer Betrachtung vollzieht sich der gleiche Vorgang wie beim Entwurf eines Gemäldes.

„Eben das, was der Künstler tut: daß er aus der chaotischen Strömung herausgrenzt, es als Einheit faßt und formt, die nun ihren Sinn in sich selbst findet und die Welt verbindenden Fäden abgeschnitten und in den eigenen Mittelpunkt zurückgeknüpft hat – eben dies tun wir in

niederem, weniger prinzipiellem Maße, in fragmentarischer, grenzunsicherer Art, sobald wir statt einer Wiese und eines Hauses und eines Baches und eines Wolkenzuges nun eine ‚Landschaft‘ schauen.“ (Simmel 1957, 144)

Ihr Sehen kann daher als produktive Praxis verstanden werden, die mit der künstlerischen Produktion einiges gemein hat.

Doch die Landschaft unterscheidet sich andererseits vom künstlerischen Herstellungsakt, da sie bei dessen Vorstufe stehen bleibt und sich nur im Kopf vollzieht, nicht aber zur bildnerischen (oder sprachlichen) Gestaltung übergeht. Simmel geht davon aus, dass

„vor dem Landschaftsgemälde noch eine Zwischenstufe steht: die Formung der Naturelemente zu der ‚Landschaft‘ im gewöhnlichen Sinne, zu der schon künstlerische Kategorien mitwirken mußten, die insoweit also auf dem Wege zum Kunstwerk liegt, seine Vorform darstellt. Die Normen ihres Zustandekommens können darum vom Kunstwerk her begriffen werden, welches dieser Normen reine, autonom gewordene Auswirkung ist.“ (1957, 148)

Ohne selbst künstlerisch tätig zu werden, bedient sich der Betrachter der Landschaft einer Praxis des Sehens, die die Maler erfunden haben und zum Teil bis heute verwenden. So stellt die Produktion der Landschaft einerseits eine eigenständige Leistung des Betrachters, zugleich aber auch eine Nachahmung der künstlerischen Verfahrensweise dar.

Der Blick des Landschaftsmalers in die Natur bildet daher das Muster, nach dem die dilettantische Schau verfährt. Ein Muster zeichnet sich als Produkt eines Genies durch seine Originalität und exemplarische Funktion aus und dient anderen „zum Richtmaße oder Regel der Beurteilung“ (Kant A 180 / B 182). Die „Regel muss von der Tat, d. i. vom Produkt abstrahiert werden“ und bildet ein „Leitungsmittel“ für die Nachkommenschaft (Kant A 183 / B 185). Dem Landschaftsbetrachter fehlt freilich die Originalität des Genies, die in der Lage ist, Muster zu erzeugen, sich über die bestehenden Muster hinwegzusetzen, und ohne jede feststehende Regel arbeitet. Während das Genie nur der Regel folgt, die ihm die Natur gibt, ahmt der Dilettant die von Genie geschaffene Regel, das heißt das Muster des Landschaftssehens, nach.

Das Sehen einer bestimmten Gegend bildet also nicht das Produkt eines Genies, sondern nur das ihrer Betrachtung zugrunde liegende Muster weist einen genialen Ursprung auf. Erst wenn das Muster ein anderes Genie zu Originalität erweckt, findet wieder Kunstproduktion im eigentlichen Sinne

statt, während die bloße Anwendung des Musters zu nicht kunstwürdiger Nachahmung führt (Kant A 197, 198 / B 200). Fehlt der dilettantischen Praxis so mit der Originalität auch die Genialität, dann kann sie nur eingeschränkt mit der künstlerischen Produktivität in Verbindung gebracht werden. Außerdem verharret die Nachahmung beim Landschaftsbetrachter im Blicken; die Schüler des Genies hingegen produzieren darüber hinaus noch auf vergegenständlichende oder versprachlichende Weise nach dem Muster.

Gegen ihre Zugehörigkeit zum Kunstschönen spricht auch, dass die Landschaft nicht nur aussieht wie Natur, sondern eine Aussicht auf wirkliche Naturgegenstände ist, obgleich sie selbst kein Ding, sondern eine Vorstellung davon ist. Aber sie beschreibt die Natur in jedem Fall als schön, auch solche „Dinge, die in der Natur häßlich oder mißfällig sein würden“, und das spricht wiederum für ihre Charakterisierung als Kunstschönes (Kant A 187 / B 189).

Ist die Landschaft nun Kunst oder Natur? Ihrer Zuordnung zu einer Art des Schönen stehen stets verschiedene Aspekte entgegen, die ihre Subsumierung unter die andere Art zu verlangen scheinen. Ihre Stellung zwischen den Kategorien scheint nicht nur schwierig zu bestimmen, sondern eben diese Zwischenposition eine konstitutive Eigenart der Landschaft zu sein. So bleibt festzustellen, dass die Landschaft beiden zugehört und auf spezifische Weise zwischen ihnen hin- und herpendelt: Auf der Ebene der Produktion steht die Landschaft dem Kunstschönen näher, während sie auf der Ebene des Geschmacksurteils dem Naturschönen zuneigt. Ungeklärt blieb bislang freilich, in welcher Hinsicht beide Ebenen aufeinander treffen.

8 Sehen und Formen –

Die Selbstdarstellung der Natur als Landschaft

Bei den von den Künsten erzeugten Landschaften ist ohne weiteres erkennbar, dass diese nicht bloß gesehene, sondern dargestellte Natur sind. Diese Dimension findet sich auch dort, wo die empirisch gegenständliche Natur selbst das Medium bildet, an dem die Landschaft dargestellt wird. Die Landschaftsgärtnerei stellt sie durch eine Umgestaltung der vorgegebenen Gegend an der Natur dar.

„Das Neue und qualitativ Andere des Landschaftsgartens aber in der Einheit der ästhetischen Vermittlung der Natur liegt darin, daß mit ihm die Natur durch den verändernden und gestaltenden Eingriff des

Menschen zur Landschaft geformt und so dazu gebracht wird, selbst ihre ästhetische Präsentation zu vermitteln.“ (Ritter 1963, 189)

So scheint es, als stelle sich die Natur im Garten selbst dar. Tatsächlich allerdings muss der Gartenkünstler seinen Eingriff verbergen, um diesen Eindruck nicht zu trüben. Der Garten ist daher im Sinne Kants ein Kunstwerk, denn er ist als Natur anzusehen, scheint nicht absichtlich (A 178 / B 180). Die Natur im Landschaftsgarten kann also wie Kunst aussehen, da sie eine solche ist. Benutzt dieser auch reale Naturgegenstände, so ist er selbst in ästhetischer Hinsicht doch kein Ding, sondern eine Vorstellung. „Die schöne Zusammenstellung aber körperlicher Dinge ist auch nur für das Auge gegeben, wie die Malerei.“ (Kant A 207 / B 210) Deshalb ordnet Kant die Lustgärtnerei sogar der Malerei zu.

Die dilettantische Betrachtung der Freilandschaft hingegen scheint nun wirklich die bloße Natur in Augenschein zu nehmen, ohne sie neu zusammenzustellen. Da jedoch auch bei dem hier Gesehenen ein Herstellungsprozess bemerkt wurde, der, wie sich zeigte, die Landschaft in die Nähe der Kunst rückt, muss auch beim dilettantischen Sehen die Darstellung eine Rolle spielen. Allerdings bleibt ihr Wirkungsfeld in diesem Fall allein auf den Blick beschränkt. Die spezifische Sehweise reproduziert schließlich nicht Naturdinge, sondern produziert die Landschaft als eine Vorstellung von diesen Dingen. Trotz seiner passiven Haltung greift der Betrachter durch die Wahl eines Ausschnitts, seine stimmungsmäßige Verbindung zu einem Ganzen, durch die Konzentration auf Lichteffekte, auf Formen und Farben usw. in das dem Auge Gegebene ein und formt dieses dadurch zur Landschaft. Er braucht seinen Eingriff nicht wie der Gartenkünstler zu verbergen, denn er verändert sie allein durch die Art des Blicks, die er auf sie wirft. In diesem Blick zeigt sie sich als eine andere, so dass ein Eingriff nicht bemerkt werden kann.

Die Benutzung eines Claude-Glases zeigt eine gegenüber der Gärtnerei abgeschwächte Form des Eingriffs, da hier die gegebene Naturgegenständlichkeit nicht neu zusammengestellt, aber durch einen deutlichen Eingriff anders gesehen wird. Das Glas schiebt sich zwischen den Betrachter und die Natur, die dieser (zur Zeit der Verwendung von Claude-Gläsern) ohne das Hilfsmittel nicht als Landschaft sehen würde. Das Glas stellt die Natur aber nicht dar, es versetzt vielmehr den Blick in die Lage, Natur als durch sich selbst dargestellt zu betrachten. Denkt man sich das Muster der dilettantischen Landschaftsschau als eine Verinnerlichung des Glases, so wird er-

kennbar, dass die dargestellte Natur im Blick als Selbstdarstellung erscheint, während das dazwischen geschobene Muster im Sehen verschwindet.

Die landschaftliche Betrachtung einer Gegend bringt gewissermaßen die Natur selbst zur Darstellung der Landschaft. Dem Auge erscheint dies als eine Selbstdarstellung der Natur, als Naturschönes. So erklärt es sich, warum die in der Weise eines Kunstschönen produzierte Landschaft als ein Naturschönes beurteilt wird.

Literatur

Begemann, Christian (1984): Erhabene Natur. Zur Übertragung des Begriffs des Erhabenen auf Gegenstände der äußeren Natur in den deutschen Kunsttheorien des 18. Jahrhunderts. In: Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 58, 74-110.

Dinnebier, Antonia (1996): Die Innenwelt der Außenwelt. Die schöne Landschaft als gesellschaftstheoretisches Problem. Berlin (Landschaftsentwicklung und Umweltforschung 100).

Garber, Klaus (1974): Der *locus amoenus* und der *locus terribilis*. Bild und Funktion der Natur in der deutschen Schäfer- und Landlebendichtung des 17. Jahrhundert. Köln, Wien.

Gruenter, Rainer (1989): Die Vier Jahreszeiten in der Gartenkunst des 17. und 18. Jahrhunderts. In: Zeman, Herbert (Hrsg.): Die Jahreszeiten in Dichtung, Musik und bildender Kunst. Graz, Wien, Köln, 65-72.

Hirsch, Alfred (1934): Die Entstehung der modernen Seelenlage im Schäferroman. In: Garber, Klaus (Hrsg.): Europäische Bukolik und Georgik. Darmstadt, 306-328.

Hussey, Christopher (1983): The Picturesque. Studies in a Point of View. London, New York [1927].

Jauss, Hans Robert (1982): Aisthesis und Naturerfahrung. In: Zimmermann, Jörg (Hrsg.): Das Naturbild des Menschen. München, 155-182.

Kant, Immanuel (1974) A/B: Kritik der Urteilskraft. In: ders.: Kritik der Urteilskraft. Frankfurt/M., 69-456 [1790/93].

- Langen, August (1963): Zur Lichtsymbolik der deutschen Romantik. In: ders.: Gesammelte Studien zur neueren deutschen Sprache und Literatur. Berlin, 238-273.
- Lecke, Bodo (1967): Das Stimmungsbild. Musikmetaphorik und Naturgefühl in der deutschen Prosaskizze 1721-1780. Göttingen.
- Lobsien, Eckhard (1981): Landschaft in Texten. Zu Geschichte und Phänomenologie der literarischen Beschreibung. Stuttgart.
- Miller, Norbert (1991): Die beseelte Natur. Der literarische Garten und die Theorie der Landschaft nach 1800. In: Pfotenhauer, Helmut (Hrsg.): Kunstliteratur als Italienerfahrung. Tübingen, 112-191.
- Ritter, Jochen (1963): Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft. In: ders.: Subjektivität. Frankfurt/M., 141-163, 172-190.
- Rosenkranz, Karl (1989): Ästhetik des Häßlichen. Darmstadt [1835].
- Schimmelpennick, M. A. (1815): Die Ästhetik des Schönen und des Deformierten. London.
- Shaftesbury, Anthony Ashley-Cooper Earl (1980): Die Moralisten. Eine philosophische Rhapsodie. Eine Wiedergabe gewisser Unterhaltungen über Natur und Moral. In: ders.: Ein Brief über den Enthusiasmus. Die Moralisten. Hamburg, 37-210 [1709].
- Simmel, Georg (1957): Philosophie der Landschaft. In: ders.: Brücke und Tor. Stuttgart, 141-152.
- Thalmann, Marianne (1964): Formen und Verformen durch die Vergeistigung der Farben. In: Ritter, Alexander (Hrsg.): Landschaft und Raum in der Erzählkunst. Darmstadt, 336-372.
- Watanabe-O'Kelly, Helen (1978): Melancholie und die melancholische Landschaft. Berlin.